

Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

Claudia Stockinger: *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas.*¹

Eine grundlegende Studie zum Schauspiel der Romantik ist bis heute Desiderat. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß die dramatische Gattung der Integration in eine stark (selbst)reflexiv orientierte Poetologie, wie sie von weiten Teilen der Epoche vertreten wird, zu widerstehen scheint. Friedrich de la Motte Fouqué ist nach Zacharias Werner, dessen literarhistorische Einordnung ohnehin problematisch ist, noch derjenige, der sich am engsten mit dem Theater verbunden zeigt. Sein Werk umfaßt mehr als fünfzig Schauspiele und dramatische Szenen, wobei bis 1815 mehr Dramen als epische Werke veröffentlicht sind. Daher bezeichnet Solger in seinen kunsttheoretischen Gesprächen *Erwin* (1815) „Fouqué, Oehlenschläger und auch Werner“ als „die jetzt für die besten geltenden“ dramatischen Schriftsteller.² Seit dem Erscheinen von Arno Schmidts ‚biographischem

Versuch‘ *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*,³ der eine erstaunliche Materialfülle mit philologischer Nachlässigkeit präsentiert, sind in Abständen weitere Studien zum Werk eines der populärsten deutschen Romantiker publiziert worden. Perspektiven und Schwerpunkte variieren dabei: Frank Reiner Max' Dissertation „*Der Wald der Welt*“, *Das Werk Fouqués* ist weltanschaulich-philosophisch orientiert,⁴ Christa Elisabeth Seibicke untersucht Fouqués Ritterromane etwas eindimensional als spätromantische(!) Erscheinungen von „Krise“ und „Verfall“,⁵ während Katja Diegmann-Hornig Fouqués Erzählwerk vor allem biographisch interpretiert.⁶

Claudia Stockinger sucht diese Reihe nun dadurch zu ergänzen, daß sie – als erste, wie sie suggeriert – eine größere Arbeit zum dramatischen Œuvre des Dichters vorlegt.

¹ Tübingen: Niemeyer 2000 (Studien zur deutschen Literatur).

² Karl Wilhelm Ferdinand Solger: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815). München 1971, S. 256.

³ Karlsruhe 1958.

⁴ Bonn 1980.

⁵ Friedrich de la Motte Fouqué: *Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*. München 1985.

⁶ „Sich in die Poesie zu flüchten, wie in unantastbare Eilande der Seeligen“. Analysen zu ausgewählten Romanen von Friedrich de la Motte Fouqué. Hildesheim 1999 (Germanistische Texte und Studien; Bd. 61).

Die bei Uwe Japp in Karlsruhe entstandene Dissertation hat nicht nur „monographischen Anspruch“ (3), sondern will zudem einen „Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas“ leisten (Titel), ist also sowohl autoren- als auch gattungs- und epochenspezifisch orientiert. Es mindert nicht die respektable Qualität der Arbeit, muß aber doch angemerkt werden, daß Stockinger allzusehr den Pionierwert ihres Projekts betont und mögliche Konkurrenzprodukte allenfalls am Rande erwähnt. So ist die von Wolfgang Struck 1997 ebenfalls bei Niemeyer veröffentlichte Studie über „Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration“ nur in einer Anmerkung genannt (159), obwohl sie teilweise dieselben Texte behandelt, wenn gleich aus dem Problemzusammenhang der Genese einer nationalpolitischen Identität.⁷ Ähnliches gilt für meine umfangreiche Darstellung der Nibelungentrilogie *Der Held des Nordens*, in der ebenfalls konstitutive Elemente von Fouqués Dramenkonzeption besprochen werden – nicht zuletzt der auch bei Stockinger zentrale gattungspoetische Bezug zu Wagners Gesamtkunstwerk.⁸ Die Verfasserin zitiert die Anfang 2000 erschienene Magisterarbeit im Literaturverzeichnis, erwähnt sie ansonsten jedoch nicht. Die Interpretationsergebnisse haben wohl auch in diesem Falle nicht interessiert; gleichzeitig wird aber die in meiner

Studie enthaltene Fouqué-Bibliographie, wie Stockinger selbst zugibt, zur Komplettierung der eigenen Arbeit verwendet.

Dies tut Wert und Niveau der Arbeit – wie gesagt – nur wenig Abbruch. Inhalt und Struktur sind gut aufeinander abgestimmt. Stockinger beschränkt sich wegen der Materialfülle auf exemplarische Interpretationen, die sie teils chronologisch, teils thematisch gruppiert. Der Einleitung folgt zunächst ein Kapitel, das sich mit den „dramatischen Versuchen“ Pellegrins befaßt, d.h. Fouqués unter einem Pseudonym veröffentlichten Frühwerk, das bis 1808 vor allem unter dem Einfluß seines Mentors August Wilhelm Schlegel entsteht. Die weiteren Kapitel, die sich mit dem dramatischen Hauptwerk Fouqués befassen, sind dagegen nach dem verwendeten „Material“ geordnet: Mythos, Geschichte, Religion und Schiller-Rezeption. Ein letztes Kapitel, das die Überschrift „Gesamtkunstwerk“ trägt, sucht die Formvielfalt von Fouqués Dramatik aus gattungsgeschichtlichen Parallelen zum zeitgenössischen Musiktheater zu erklären – ein Versuch, der pausibel ist und literarhistorisch evident. Fouqués Schauspiele und dramatische Szenen bilden somit „eine paradigmatische Zusammenschau der poetischen und poetologischen Möglichkeiten der Romantik“ bei gleichzeitiger Reaktion auf die „zentralen zeit- und wissenschaftspolitischen

⁷ Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration. Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur; 143).

⁸ Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie „Der Held des Nordens“. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption. St. Ingbert 2000 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 68). V.a. S. 84-89 und 139-150.

Ereignisse“ (1f.). Die Fouqué oft attestierte Epigonalität erweist sich vor diesem Hintergrund nicht als Defizit, sondern als Vorbedingung für die Auseinandersetzung mit den poetischen Vorgaben der Frühromantik (14). Darüber hinaus wendet sich Stockinger mit Recht gegen die seit Arno Schmidt häufig begegnende Ineinsetzung von Autor und Werk (5-9). Problematisch ist allerdings die Vehemenz, mit der entsprechende Ansätze bekämpft werden. Denn der von Fouqué vertretene ‚poetische Solipsismus‘, der genieästhetischen Vorstellungen der Empfindsamkeit (v.a. *Ossian* und *Werther*) sowie dem selbstreflexiv (miß)verstandenen Idealismus Fichtes viel verdankt, kann nicht einfach als „Selbststaurisierung“ (6) abgetan werden. Wenn Fouqué konstatiert: „Diese Dichtungen gehörten einstmal zu meinem allereigenthümlichsten Ich, – ja, sie waren mein Ich, wie ich gar wohl behaupten mag“, ⁹ dann entspricht dieser Aussage ein produktionsästhetisches Modell, das von Stockinger an keiner Stelle näher beleuchtet wird.¹⁰ Zudem vermißt man in diesem Zusammenhang eine konzise Definition der von Stockinger verwendeten Begriffe „Autorkonstruktion“ und „Diskurs“ (1, 5). Der Name „Foucault“ fällt an keiner Stelle, wie überhaupt jede literaturtheoretische Fundierung unterbleibt. Ähnliches gilt auch für Gérard Genette und den Gebrauch des Begriffs ‚Hypotext‘ (271).

Sehr überzeugend ist dagegen Stockingers Versuch, Fouqués Früh-

werk als Inszenierung eines ‚totalen Spiels‘ (29) zu verstehen – und zwar mit Stoff, Gattung und Metrum (40f.). Die Autorin führt dies zu Recht auf Theoreme Schillers und der literarischen Frühromantik zurück, die von Fouqué in die poetische Praxis übersetzt werden. So spielen Ornament und Arabeske auch hier eine wesentliche Rolle (34, 47, 52), wobei auch barocke Begriffe wie „Allegorie“ und „Welttheater“ präsent bleiben (36, 59). Dennoch muß Stockinger konzedieren, daß bestimmte Gattungstypen der Romantik bei Fouqué fehlen, so u.a. die ‚parabatische‘ Komödie eines Ludwig Tieck (36). Mit dem Verzicht auf das Pseudonym „Pellegrin“ gehe nun eine zunehmend nationalpolitische Stoßrichtung einher, die ihren poetischen Ausdruck in der Nibelungen-trilogie *Der Held des Nordens* (1808-1810) finde (78f., 327). Es verwundert schon ein wenig, daß Stockinger dem literarhistorisch bedeutendsten Drama Fouqués, das dieser neben *Eginhard* und *Emma* als einziges in die Ausgabe letzter Hand aufnimmt, nicht einmal drei volle Seiten widmet (88-90), während sie der späten *Wallenstein*-„Fort-schreibung“ (1842), die von den Zeitgenossen kaum mehr rezipiert wird, wesentlich mehr Platz einräumt (296-309).

Fragwürdig ist auch, ob man in der Hinwendung zur altnordischen Sagenwelt eine literarische Umsetzung der vielfach geforderten ‚Neuen Mythologie‘ sehen muß (81-85). Zwar verbindet Fouqué mit der Mythosre-

⁹ Friedrich de la Motte Fouqué: *Ausgewählte Werke*. Ausgabe letzter Hand. Bd. 12. Halle 1841, S. 120 (Nachwort).

¹⁰ Vgl. hierzu Wolf Gerhard Schmidt. A.a.O., S. 151-155.

zeption eine gesamtgesellschaftliche Implikation und wendet sich wie die Autoren des *Ältesten Systemprogramms* gegen Geldherrschaft und Nutzdenken; der Aspekt der „Freiheit“ und ethischen Autonomie wird aber zugleich unterminiert durch die Kausaldetermination eines omnipräsenten Schicksals. Zudem hat die transzendente Funktionalisierung der nordischen Mythologie, die einen unverstellten Rekurs auf den Weltzusammenhang ermöglicht,¹¹ wenig zu tun mit Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie, die auf ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen reflektiert. Und auch die quellentreue Adaption von Mythen ist mit dem philosophischen Programm einer ‚Neuen Mythologie‘ nicht einfach kompatibel. Bei Fouqué ist die Wahrheit „*allemal altväterlich*“,¹² bedarf also nicht erst der Reaktualisierung im „künstlichsten aller Kunstwerke“. ¹³ Auch das Schlegelsche Begriffsrepertoire verwendet er – so weit ich sehe – an keiner Stelle.

Obwohl Fouqué die frühromantische Poetologie also nur bedingt übernimmt, teilt er doch – wie beispielsweise auch Achim von Arnim – deren Tendenz zur Intertextualität, d.h. zur „Literarizität der Literatur“ (3). Die stofflichen Vorlagen seiner Dramen, selbst der historischen, sind fast ausschließlich poetische Texte.

Fouqué übersetzt damit Friedrich Schlegels Konzept der ‚unendlichen Verdopplung‘ in die „Vorstellung einer chronologischen Reihung von Texten, die an der Geschichte des menschlichen Geschlechts schreiben und das dafür notwendige Personal, die Motive und die Handlungszusammenhänge den vorausgehenden Texten entnehmen“ (308f.). Stockinger übersieht in diesem Zusammenhang jedoch, daß Fouqué mit den mythologischen Vorlagen wesentlich texttreuer umgeht als mit den historisch-literarischen (307). Geschichte ist kontingenter als der Mythos – eine Sichtweise, die Fouqué im übrigen mit Richard Wagner teilt. Nur inhaltlich unverändert kann der Mythos die Einsichtnahme in den Weltmechanismus generieren, die er verspricht. So schreibt Fouqué in der Vorrede zu *Sigurds Rache*: „Die Sage will ihr Recht. Ich schreit ihr nach. | Wer einmal ihr gehört, hat sich ergeben, | Zu ihrem Priester, spricht es treulich aus, | Was einruft in sein Lied ihr heil’ger Mund. | Wer sie verkleidet will, der folg’ uns nicht“. ¹⁴ Ähnliches gilt im übrigen auch für die *Helgi*-Trilogie, das *Baldur*-Drama und das späte, erst kürzlich publizierte *Parcival*-Epos. Ein Vergleich von Arnims dramatischem ‚Roman‘ *Ariel’s Offenbarung* und Fouqués *Held des Nordens* würde eine fundamentale Divergenz der

¹¹ Vgl. Lebensgeschichte des Baron Friedrich de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst. Halle 1840, S. 70f.

¹² Ders.: Wahrheit und Lüge. Eine Reihe politisch-militärischer Betrachtungen in Bezug auf den Vendéekrieg, nach dem Werke *Memoires de Madame la Marquise de Larochejaquelin, écrits par elle même*. Leipzig 1820, S. 120.

¹³ Vgl. auch Detlef Kremer: Romantik. Stuttgart/Weimar 2001, S. 258.

¹⁴ Friedrich de la Motte Fouqué: Der Held des Nordens. In drei Theilen [Sigurd, der Schlangentödter. Sigurds Rache. Aslauga]. Berlin 1810, S. II* (Vorrede unpaginiert).

jeweiligen poetischen Programme zeigen. Denn an die Stelle der ‚freien‘ Intertextualität Arnims, der nicht mehr zwischen Natur- und Kunstpoesie unterscheidet, tritt bei Fouqué ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen Innovation und Reproduktion, Intertextualität und Quellentreue.

Im Kontext der Geschichtsdramatik benennt Stockinger ein weiteres wichtiges Konstituens von Fouqués Poetik: das innerweltliche Scheitern der Helden, das stets durch eine göttliche Fügung wiederaufgehoben wird (198). Der postulierte Sinnzusammenhang des Ganzen schafft eine Glücksversicherung im Jenseits, so daß der Mensch im chaotischen Diesseits nicht wirklich schuldig werden kann, sondern sich nur ethisch bewähren muß (201). Die „Tragödie im herkömmlichen Sinn“ hat auch bei Fouqué „keinen Platz mehr“ (229). Denn die heilsgeschichtliche Perspektive negiert „jegliche temporale Organisation“ der Historie. „Diachrone Abläufe rücken nicht in den Blick“ (120). Die sich daraus ergebende Frage, inwieweit Fouqués Ästhetik somit autonom bleibt bzw. ethisch, religiös oder politisch determiniert ist, wird von Stockinger nicht eindeutig beantwortet (84, 227, 248f.). Zu Recht, wenngleich etwas lakonisch, wird in diesem Zusammenhang auch die erst 1837 veröffentlichte Schrift *Von der Liebes-Lehre* erwähnt. Denn wie bei Wagner erweist sich auch bei Fouqué die Liebe als wesentliche Bezugs- und Rückzugsinstanz im Kampf gegen eine als menschenfeindlich empfundene Welt. Brünnhildes Opfertod ist in Fouqués Nibelungentrilogie präformiert. Und wie bei Wagner die Liebe den Menschen allererst zum

Menschen macht, konstatiert auch Fouqué, das cartesianische *Cogito* reformulierend: „*Ich liebe, also bin ich!*“ (227).

Die Rezeption Schillers, der für Fouqués dramatisches Werk zeitlebens von Bedeutung ist, wird von Stockinger ausführlich und konzise dargestellt. Dabei weist sie – abgesehen von Schillers Festhalten an der Gattungstrias – „starke Affinitäten“ zwischen den Schauspielen des ‚Klassikers‘ und den „zeitgleich entstehenden romantischen Produktionen“ nach (253) – und zwar mit Blick auf die Komödientheorie (253f.), das Verhältnis von Geschichte und Fiktion (255f.), die Integration episierender Elemente (256) und den Versuch, „ein zeitgemäßes Äquivalent zum Drama der Griechen zu finden“ (257). Fouqués große Schiller-Adaptionen, *Don Carlos* und *Der Pappenheimer Kürassier*, entstehen allerdings erst zu einer Zeit, als Fouqué bereits gegen das eigene Vergessen ankämpft. Der Rekurs auf den ‚nationalen Dichter‘ Schiller (257) hat daher wohl auch eine rezeptionsstrategische Funktion.

Das abschließende Kapitel mit der gattungspoetischen Ausweitung in den musikdramatischen Bereich des Singspiels und der Grand Opéra sowie den ‚vormodernen‘ des barocken Trauerspiels, zählt zu den interessantesten und innovativsten der gesamten Arbeit. Unglücklich scheint allein die Überschrift „Gesamtkunstwerk“ (310), bei der man sich zumindest einfache Anführungszeichen gewünscht hätte, weil der Begriff doch durch das spezifisch Wagnersche Kunstprogramm besetzt ist. Überzeugend weist Stockinger nach, daß bestimmte formale Kom-

ponenten des romantischen Dramas, die in der Aufklärung suspendiert sind (327), die Operntradition weiterhin bestimmen – so z.B. allegorische Deutungen, *deus ex machina*-Strukturen oder der Verzicht auf absolute Handlungsstringenz (168, 219, 323-329). Romantisch bleibt damit allein die ästhetisch begründete Tendenz zur Integration, nicht das verwendete Repertoire dramaturgischer Patterns. Richard Wagners Gesamtkunstwerk erweist sich vor diesem Hintergrund als später Höhepunkt und Abschluß der literarischen Romantik – eine These, die, so richtig sie ist, in der germanistischen Forschung bis heute nur wenige Anhänger findet (326). Leider versäumt es Stockinger in ihrem Abschlußkapitel, auf die durchaus virulenten Parallelen zwischen Fouqué und Wagner zu verweisen.¹⁵

So begründet der Verweis auf die Opern- und Singspieltradition erscheint, um die romantische Tendenz zur Gattungsmischung zu erklären, eine wesentliche literarische Referenzinstanz, die in nahezu jedem Werk Fouqués intertextuell reproduziert wird, bleibt ungenannt: James

Macphersons *Poems of Ossian*. Nun erlebt die Rezeption der Gedichte des keltischen Bardens in Deutschland zwischen 1795 und 1810 ihre – zumindest was die Publikationszahlen anbetrifft – literarisch produktivste Phase.¹⁶ Ein Rezensent spricht noch 1808 von der allgemeinen „Ossianomanie“, attestiert dem Werk einen bedeutenden „Einfluß auf unsere neuere Poesie“ und erklärt ihn zum Paradigma der romantischen Gattungskontamination: „Da auch einige Wechselgespräche darin vorkommen, so möchten wir den Verehrern dieses Ossians vorschlagen, sie episch-lyrisch-dramatisch zu nennen, damit, so Gott will, alle Formen der Poesie darin erschöpft geglaubt würden“.¹⁷ Das Abschlußkapitel des jungen Tieck in dem ossianischen Schauerroman *Die eiserne Maske* (1792) bildet hier eine Art Übergangstext, wobei die Verseinlagen des Gymnasiasten eindeutig von Macpherson inspiriert sind – nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Und auch Friedrich Schlegel, in dessen Roman *Lucinde* eine Reihe intertextueller *Ossian*-Referenzen begegnen, fordert für die moderne Poesie

¹⁵ Vgl. hierzu Wolf Gerhard Schmidt: Der ungenannte Quellentext. Zur Wirkung von Friedrich de la Motte Fouqués *Held des Nordens* auf Richard Wagners *Ring-Tetralogie*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 11 (2001), S. 159-191.

¹⁶ Vgl. Rudolf Tombo jr.: *Ossian in Germany. Bibliography, General Survey, Ossian's Influence upon Klopstock and the Bards*. New York 1901 (Diss. Columbia University; Reprint 1966), S. 32-51.

¹⁷ [Anonym:] [Rezension zu:] 1) Die Gedichte von Ossian, dem Sohne Fingals. Nach dem Englischen des Hrn. Macpherson ins Deutsche übersetzt von Friedrich Leopold Graf zu Stollberg. Drey Bände. Hamburg, bey Perthes. 1806. 2) Probe einer neuen Uebersetzung der Gedichte Ossians aus dem Gaelischen Original, von Chr. Wilhelm Ahlwardt, des Oldenb. Gymnasiums erstem Prof. und Rector. Oldenburg, bey Stalling. 1807. 3) Ossians Gedichte. Uebersetzt von Franz Wilh. Jung. Drey Bände. Frankfurt a.M., b. Varrentrapp u. Wenner. 1808. In: Neue Leipziger Literaturzeitung 1808. Bd. 3. St. 85 (den 15. July), Sp. 1345-1357. Hier Sp. 1354.

ein Gemisch „aus Erzählung, Gesang und andern Formen“.¹⁸ Tatsächlich gibt es kaum einen deutschen Schriftsteller der sog. Romantik, der sich nicht intensiv mit dem keltischen Barden befaßt hätte – und Fouqué zählt zu den am stärksten beeinflussten.¹⁹ Auch die von Stockinger vor allem für das Frühwerk postulierte Musikalisierung der Sprache (317) begegnet dort in besonderer Intensität. So schreibt Jean Paul 1814 über Macphersons Dichtung: „Alles ist in seinem Gedichte Musik, aber entfernte und dadurch verdoppelte und ins Unendliche verschwommene, gleichsam ein Echo, das nicht durch rau-treues Wiedergeben der Töne, sondern durch abschwächendes Mildern derselben entzückt“.²⁰ Und 1848 wird *Ossians* Diktion sogar mit dem für Wagner zentralen Begriff der „musikalischen Prosa“ bezeichnet!²¹ Zudem ist die perspektivische Vielfalt, die Auflösung der Handlung ins Episodische und die Tendenz zum Fragment bei Macpherson geradezu topisch. Ähnliche Tendenzen postuliert Stockinger mit Recht für das dramatische Werk Fouqués (323).

Das wissenschaftliche Niveau der Dissertation wird zuweilen unterminiert durch die bereits erwähnten philologischen Defizite. Exempla-

risch seien an dieser Stelle zwei frappierende genannt. So behauptet Stockinger, Friedrich Schlegel denke 1803 an „eine Art ‚kritische[r] Edition‘ des *Nibelungenlieds* „in Form einer Trilogie, die auch die ‚zerstreuten Glieder der nordischen Dichtung‘ berücksichtigt“ (83 mit Anmerkung 29). Da staunt der Kenner, und der Laie wundert sich ob einer solchen literarhistorischen Entdeckung. Schlägt man jedoch die entsprechende Textstelle nach, so findet man nur die folgende, von Stockinger sinnentstellend zitierte Passage aus Schlegels Brief an Tieck:

Wie steht es mit Deinem Plan [...] über das Nibelungenlied? Ich habe mich mit dem letzten hier von neuem sehr beschäftigt [...], und möchte ich Dich fragen, ob ein von mir besorgter Abdruck desselben Deine Bearbeitung, die Du vor hast, stören könnte? Meine Absicht ist, es gar nicht zu verändern, gar nicht umzubilden; sondern nur gerade so viel zu retouchieren, daß es verständlich ist. – Wenn Du es *ergänzen* willst, wie Deine Absicht war, so dürftest du dahin führen, alle die zerstreuten Glieder der Nordischen Dichtung wieder zu verbinden, was Du so bald nicht vollenden wirst, und dann wirst Du sehr abweichen müssen von dem Nibe-

¹⁸ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler u.a. 35 Bde. Paderborn 1958ff. Bd. 2, S. 336 (Gespräch über die Poesie).

¹⁹ Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel „Ossianrezeption im Umkreis der literarischen Romantik“. In: Wolf Gerhard Schmidt: „Wirst du denn bleiben, o alter Barde?“ James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschen Literatur (erscheint voraussichtlich Ende 2002).

²⁰ Jean Paul: (Sämtliche) Werke. 10 Bde. Hrsg. von Norbert Müller (und Wilhelm Schmidt-Biggemann). München 1959-1985. Hier Bd. 5, S. 89 (Vorschule der Ästhetik).

²¹ [Anonym:] Ossian. In: Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern hrsg. von J. Meyer. Abt. 2. Bd. 1. Hildburghausen 1848, S. 917-922. Hier S. 922.

lungenliede, so wie es jetzt ist. Mir dünkt aber, dieses Gedicht muß so ganz Grundlage und Eckstein unsrer Poesie werden, daß außer Deiner Bearbeitung und meinem bloß retouchierten Abdruck auch wohl noch eine ganz kritische Edition existiren sollte in der ältern Orthographie, mit Berichtigung der Lesart und Erklärung der unveränderten alten Sprache [...].²²

Schlegel behauptet hier an keiner Stelle, er selbst wolle eine „kritische Edition“ des *Nibelungenlieds* herausgeben. Statt dessen will er es möglichst vorlagengetreu abdrucken. Tiecks Bearbeitung soll im Unterschied dazu „die zersteuten Glieder der Nordischen Dichtung“ wieder verbinden. Die „kritische Edition“ ist lediglich die Ergänzung dieser beiden Vorhaben. Sie ist weder direkt mit Schlegel assoziiert, noch mit den poetischen Forderungen an die freiere Tieck-Adaption, wie Stockinger behauptet, die die einzelnen Projekte vermischt. Von einer Trilogie-Form ist im gesamten Brief nicht die Rede.

Darüber hinaus datiert die Autorin Fouqués dramatische Szene *Der gehörnte Siegfried in der Schmiede* fälschlicherweise auf 1803 statt auf 1802²³ und verweist hinsichtlich der ästhetisch relevanten Quellenfrage der Nibelungentrilogie *Der Held des Nordens* auf drei sich vollkommen widersprechende Studien (90/Anmerkung 80). Lediglich Julian

Hirschs Arbeit ist in diesem Zusammenhang zitierfähig.²⁴ Neuere Publikationen zu diesem Thema werden wie gesagt bewußt ignoriert. Daß das textkritische Niveau der Arbeit mitunter das argumentative nicht erreicht, zeigt auch der Verweis auf Elisabeth Frenzel(!) in Sachen Überlieferungsgeschichte altnordischer Mythen (89/Anmerkung 77). Befremdlich wirkt des weiteren Stockingers Behauptung, Fouqués Geschichtsdramatik weise ‚realistische Züge‘ auf (188, 203, 222, 224). Nun ist der Begriff „Realismus“ in der Literaturgeschichte unterschiedlich bestimmt worden, und der Verweis auf eine hinter der Erscheinungswelt stehende ‚Idee‘ ihm keineswegs fremd. (Leider definiert Stockinger aber auch diesen Begriff nicht.) Trotzdem scheint es problematisch, Fouqués Geschichtsdrama als ‚realistische Korrektur‘ idealistischer Theoreme zu verstehen (224). Denn zum einen ist der poetische Realismus via Hegel ebenfalls ‚idealistisch‘ fundiert, zum anderen betont Stockinger selbst im vorangehenden Satz, daß es gerade die „Idee“ sei, die in Fouqués *Belisar*, einem Geschichtsdrama, das „Disparate“ zusammenhalte (ebd.), wie ja auch die Religion das Chaos an einen göttlichen Sinnzusammenhang binde (120, 227, 248f.).

Abgesehen von den genannten Kritikpunkten gelingt es der Autorin

²² Briefe an Ludwig Tieck. Ausgewählt und hrsg. von Karl von Holtei. Bd. 3. Breslau 1864, S. 329f. (Brief vom 15. September 1803).

²³ Vgl. Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von H. Lüdecke. Frankfurt a.M. 1930, S. 126 (Brief August Wilhelm Schlegels vom 20. September 1802).

²⁴ Fouqués „Held des Nordens“. Seine Quellen und seine Komposition (Mit Berücksichtigung der übrigen nordischen Stoffe Fouqués). Berlin 1910.

jedoch, ‚Epigonalität‘ als poetisch produktiv zu dechiffrieren und Fouqué's literarische ‚Massenproduktion‘ als (fast vollständiges) Panorama romantischer Ausdrucksformen. Ohne den Dichter polemisch ‚retten‘ zu wollen, wird die spezifische Qualität eines Werks herausgestellt, das in der

Forschung bisher eher vernachlässigt wurde, weil die nationalpolitische und trivialliterarische Lesart den Blick für die ästhetische Vielfalt verstellt hatte. Zukünftige Arbeiten zu Fouqué oder dem Drama der Romantik werden daher auf Stockingers Dissertation nicht verzichten können.